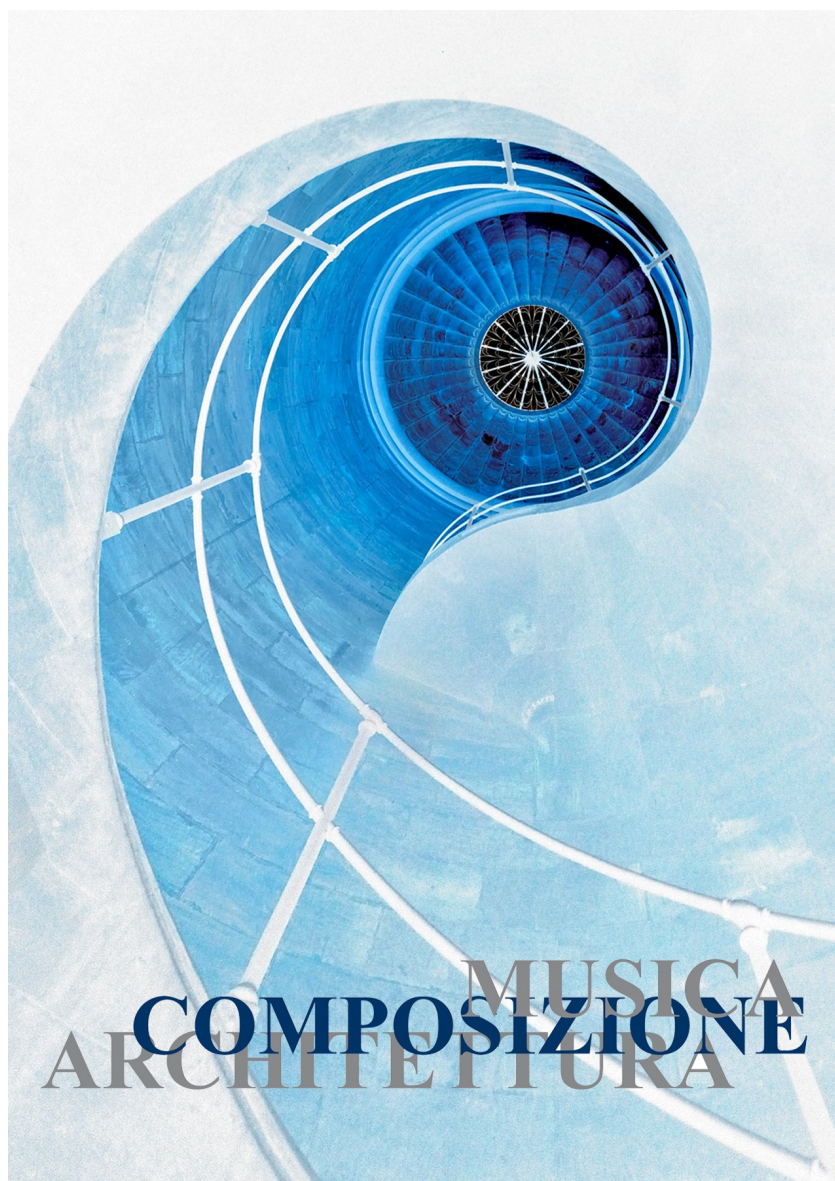


Xavier, J.P., "Gli spazi della musica e le musiche dello spazio".
Ed. Antonino Margagliotta and Luigi Failla, *Composizione, Musica, Architettura*.
Casa Editrice Libria Melfi (Italia), 2013, pp. 58-69.



Gli spazi della musica e le musiche dello spazio¹

di João Pedro Xavier

Il 14 di Aprile 2005 è stata inaugurata a Porto, con un concerto della banda locale Clã seguita dall'esecuzione di Lou Reed, la *Casa da Música*² progettata dall'architetto olandese Rem Koolhaas. Questo edificio, considerato in un primo momento uno strano oggetto, come si può dedurre dai termini *meteorite* o *UFO* che furono utilizzati per nominarlo, ma oggi già assimilato, è diventato un nuovo *ex-libris* della città di Porto o, perlomeno, della nuova centralità intorno all'area della Boavista, parallelamente alla barocca *Torre dos Clérigos* di Nicolao Nasoni



Fig. 1: OMA - R. Koolhaas, *Casa da Musica*, Porto, 2005 (foto F.P. Testagrossa).

che mantiene la funzione di simbolo del centro storico.

Questo processo di integrazione e di affermazione non sarebbe stato possibile se all'edificio non fosse stata associata una programmazione costante ed innovatrice nel panorama culturale della città, con speciale riguardo per la musica contemporanea. Nel contesto di questa politica, la *Casa* ha vissuto recentemente un episodio particolare e molto significativo: il 2 maggio del 2009 è stato eseguito, per la prima volta in Portogallo, il *Gruppen* per tre orchestre di Stockhausen. Come era però possibile prevedere, si presentarono molti problemi logistici per l'esecuzione di questo capolavoro della musica del ventesimo secolo e, curiosamente, questa grande *Casa per la Musica*, nonostante abbia due sale di concerto - la Sala Suggia (1238 posti) e la Sala 2 (300 posti) - ha dovuto ospitare lo spettacolo nel suo parcheggio sotterraneo. In ogni caso questo è stato un evento storico anche perché l'esecuzione delle tre orchestre (dirette dai maestri Reinbert de Leeuw, Baldur Brönnimann e Christian Karlsen) è stata di grande qualità.

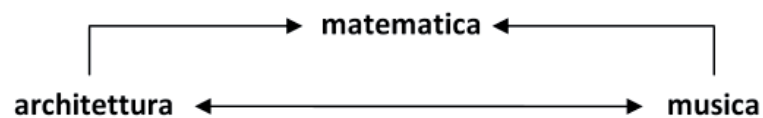
Ma, in verità, lo spazio non era l'ideale. Malgrado tutti gli sforzi per trasformarlo, non si sarebbe potuto spostare la foresta di pilastri del parcheggio che, inevitabilmente, si interponevano tra i tre palcoscenici ed il pubblico, così come sarebbe stato impossibile aumentare l'altezza dello spazio per correggerne l'acustica. Questa bizzarra situazione ha dimostrato che il compromesso progettuale di creare uno spazio per tutti i generi musicali - una casa per tutte le musiche, qualcosa di simile alla tradizionale sala di concerto dove si incontrano in contrapposizione il palcoscenico e l'auditorium - spesso si rivela incompatibile con la necessità della musica sperimentale, dove la dimensione spaziale si costituisce come un elemento fondamentale della composizione musicale. Mentre componeva *Gruppen*, Stockhausen scriveva: «Si può dire che nel futuro la musica diventerà spaziale. Credo che il movimento dei suoni nello spazio sarà tanto importante come la melodia, l'armonia, il ritmo, la dinamica, il timbro».

Se è vero che questa profezia si è realizzata, è anche vero che solo molto raramente gli spazi per la musica sono cambiati per tenere in

conto di questo desiderio di trasformazione. Così la provocazione di creare spazi non convenzionali per la musica contemporanea, interpretata con grande impegno da Stockhausen ma anche difesa da John Cage, Olivier Messaien, Pierre Boulez ed altri (particolarmente da Iannis Xenakis), non è riuscita a cambiare la concezione spaziale di questo nuova icona di Porto - e, possibilmente, dell'architettura contemporanea - forse anche perché il programma dell'edificio non fu mai così ambizioso come lo è stato, fino ad oggi, la sua programmazione. Questa situazione paradossale vissuta a Porto è, in verità, ricorrente. Statisticamente si dimostra che la maggiore parte degli spettacoli musicali non richiede altro che non sia uno spazio simile a una tradizionale sala per concerti.

Però, dato che sappiamo che non è sempre così, e che può essere qualcosa d'altro, m'interessa esplorare la performance degli spazi e delle musiche, considerandoli come un sistema interdipendente. Questo mi sembra d'importanza capitale perché credo che sia precisamente lo spazio l'elemento di mediazione tra l'architettura e la musica. È attraverso lo spazio che si stabilisce il collegamento più forte tra le due arti. In effetti, la musica è prodotta e si propaga nello spazio, attraverso una o diverse fonti, ed è diretta al pubblico che occupa, o abita, questo spazio. La disposizione degli emittenti e dei riceventi e le condizioni acustiche del recinto dove si produce questa interazione sono, secondo me, le vere o inevitabili circostanze che determinano la relazione tra architettura e musica e che, evidentemente, si condizionano vicendevolmente.

Altri rapporti che partano dall'analogia tra le due arti mi sembrerebbero molto difficili da difendere. Mi pare che possano essere fatti unicamente attraverso il linguaggio comune alle due discipline che è rappre-



sentato dalla matematica. Così credo che questa analogia possa essere istituita solo indirettamente.

Quando Goethe asserisce che «l'architettura è musica pietrificata»³ lo fa in base ad una lunga tradizione storica. Una tradizione che partendo da Pitagora, passando per Platone, Sant'Agostino, Boezio, Abelardo, Alan de Lille, viene ripresa da Alberti e arriva fino a Blondel. Più recentemente, alcuni personaggi del ventesimo secolo, come Le Corbusier o Xenakis e, ancora più recenti, come Steven Holl,⁴ hanno conservato e continuato una tradizione intellettuale dove sia l'architettura che la musica sono il riflesso dell'ordine matematico del cosmo.

Platone, nel V secolo a.C., in accordo con i pitagorici, considera l'astronomia e l'armonia come *scienze sorelle*.⁵ Dieci secoli dopo, Sant'Agostino riprende questa idea in relazione all'architettura, considerandola sorella della musica «perché sono entrambe figlie del numero, hanno la stessa dignità, anche perché l'architettura diffonde l'armonia eterna, così come la musica ne fa eco».⁶ Per Alberti, nel XV secolo, la musica rivela le sue relazioni armoniche che sono proprie della natura e, secondo lui, l'architetto deve fare uso dell'armonia universale che si manifesta nella musica. Però, mentre Blondel, nel XVII secolo, difendeva la relazione tra composizione musicale e composizione architettonica, Perrault dava voce allo scetticismo e proclamava la differenza, o l'impossibilità dei rapporti fra la musica e l'architettura, adducendo il fatto che la conoscenza che abbiamo attraverso l'udito è completamente diversa da quella che otteniamo per mezzo della visione. In seguito si giungerà alla definitiva crisi del classicismo in parallelo con quella dei sistemi proporzionali che sostenevano l'ideale di armonia e regolavano la valorizzazione estetica. Knight, per esempio, all'inizio del Ottocento, sosterrà che la proporzione non è altro che una associazione di idee e non corrisponde a una ragione astratta o a una sensazione organica e che l'armonia musicale e le proporzioni spaziali non possono avere niente in comune.

Dopo il terremoto intellettuale del romanticismo si dovrà aspettare l'alba del movimento moderno per vedere rinascere l'interesse per il tema della proporzione e dell'armonia. Cavalcando una nuova obiet-

tività e razionalità, questi termini, provenienti dal campo della musica, contaminarono immediatamente il discorso architettonico. Qui sarà Le Corbusier la personalità più determinante per la sedimentazione del rinnovato interesse. Rimarranno famosi il suo disegno e il suo discorso, nell'*Esprit Nouveau en Architecture*, dove cerca di dimostrare che la disciplina matematica di una composizione architettonica attraverso il *tracé régulateur*, permette che l'opera architettonica si trasformi in una sinfonia. «Voici comment s'établit l'édifice émotif de l'architecture: premièrement le cube général de l'édifice vous affecte foncièrement et définitivement: c'est la première et la forte sensation. Vous percez une fenêtre, vous ouvrez une porte: immédiatement des rapports surgissent entre les espaces ainsi déterminés; la mathématique est dans l'œuvre. C'est fini, c'est ça l'architecture. Reste à polir le travail en introduisant l'unité la plus parfaite, en réglant l'ouvrage, en régulant les divers éléments: les tracés régulateurs interviennent».⁷ Ma sarà Paul Valéry,⁸ nell'*Anfione* del 1931, a studiare profondamente l'architettura e la musica come arti, cercando di verificare se, nelle loro nature essenziali, si trovano collegamenti abbastanza forti per potere reggere un'analogia sulla quale si basano le importanti somiglianze a livello compositivo. Relativamente alla prima questione si deve sottolineare una osservazione molto pertinente dove Valéry dice che «è certo che la musica e l'architettura sono tutte e due arti che non hanno bisogno d'imitare le cose».

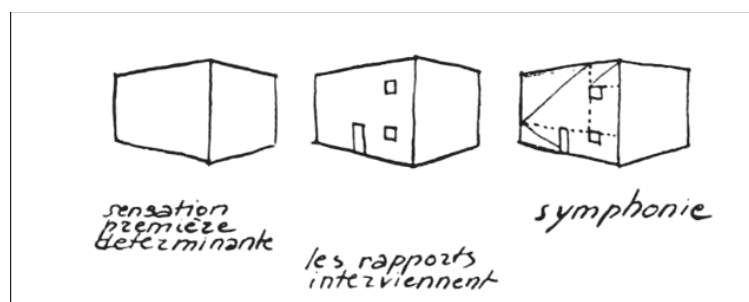


Fig. 2: Le Corbusier, *Illustrazione*, in *Esprit Nouveau en Architecture*.

In realtà questa condizione, che sembra evidente nella musica, credo sia una caratteristica specifica dell'architettura. È vero che la pittura o la scultura possono sopravvivere senza questa necessità (anche se entrambe portano in sé la responsabilità di essere arti basate sul concetto d'imitazione). Differentemente, nell'architettura i mezzi per compiere la *mimesis* non provengono dall'interno della disciplina poiché portano, spesso, a situazioni ridicole rappresentate con eloquenza nelle architetture del *trip* de Las Vegas, studiate nell'ambito dell'indagine sul simbolismo della forma architettonica che è stato al centro del dibattito teorico negli anni '60 e '70.

Gli altri aspetti elencati da Valéry si relazionano a questioni compositive che si incontrano spesso nella musica, che si possono incontrare nell'architettura ma che, a mio avviso, si incontrano anche in tutte le arti dove, in modo generale, esiste il fenomeno della composizione. Ed è anche per questo che sono in totale accordo con le conclusioni di Valéry il quale in fondo ammette, come Le Corbusier, che il ponte tra musica e architettura è la matematica: «Finalmente, la sua propria natura ammette una immensità di combinazioni e sviluppi regolari che le collega o compara con la geometria e l'analisi».

Dunque, nella ricerca di relazioni dirette tra l'architettura e la musica, emerge lo spazio come elemento mediatore e, conseguentemente, sorge la problematica delle configurazioni spaziali in rapporto alle musiche e delle configurazioni musicali in rapporto agli spazi. Ne nasce la volontà di avanzare per un'indagine sulle Case delle Musiche che mi portarono a formulare una classificazione basata sui differenti tipi di relazioni che esistono tra *CASA* e *MUSICA*, dove per Casa si può leggere Architettura. Ecco l'elenco delle diverse famiglie, accompagnata dalla descrizione e caratterizzazione, oltre ad alcune illustrazioni esemplari:

Una casa e una musica

Questa famiglia è rappresentata da quelle opere dove non si può distinguere la casa dalla musica, quando cioè la casa e la musica sono una e la stessa cosa. Questo vuol dire che tutte e due sono concepite

come un insieme, mentre il rapporto che le unisce è talmente forte e complesso da non permettere di parlarne separatamente.

In generale questo accade solo quando l'architetto e il musicista coincidono nella stessa persona, come nel caso paradigmatico di Iannis Xenakis. Tra i suoi *polytopes - installazioni architettoniche e musicali fatte di luce e di suono* - merita particolare attenzione il *Diatope. La Légende d'Er* (Paris, 1978) dove il compositore ha potuto sviluppare il suo concetto di opera d'arte totale che ha avuto inizio con l'avventura meravigliosa del Padiglione Philips. *Poème électronique/Concret PH* (Expo Bruxelles, 1958), di cui è coautore insieme a Le Corbusier e a Edgar Varèse. In questa prima esperienza Xenakis ha confessato che l'adozione dei parabolidi iperbolici (PH), che non ha mai lasciato, furono ispirati dalla scritta musicale creata per *Metastasis*, del 1954, dove figurò i *glissandi* degli archi con linee successive che evocano le generatrici delle superfici. Così ha potuto assicurare che l'effetto di continuità delle masse sonore trovasse eco nella continuità delle superfici che racchiudono lo spazio e nello spazio in se stesso.

Una casa per una musica

In questo caso si mantiene il principio di simultaneità del progetto dello spazio con la concezione musicale. Però la situazione è diversa perché lo spazio è pensato per accogliere un determinato tipo di musica e non un brano in particolare. Negli esempi possibili l'architetto non coincide con il compositore, ma esiste uno stretto rapporto tra i due. Così, nel Padiglione della Germania costruito per la Expo Mondiale di Osaka di 1970, l'architetto Fritz Bornemann lavorò insieme a Stockhausen e il risultato fu la creazione di uno spazio per sentire la musica sperimentale, collegata alla scuola di Darmstadt, con brani proprio di Stockhausen, come *Spiral* e *Pole*. La forma adottata è la sfera perfetta, imprestata da Buckminster Fuller, per permettere che il pubblico collocato centralmente ricevesse il suono proveniente da diversi punti della superficie sferica avvolgente. Questa era una idea portata avanti da più di un decennio. In effetti, in una conferenza del '58, Stockhausen già ri-

chiedeva la costruzione di nuove sale di concerti «adattate alle caratteristiche della musica spaziale» consistendo la sua concezione, precisamente, nella costruzione di «un spazio sferico coperto di altoparlanti con una piattaforma sospesa in mezzo, permeabile al suono, per il pubblico. Così si poteva ascoltare musica proveniente da basso, da sopra, da dietro, e da tutti i punti della bussola». Si sa che in un primo momento Bornemann proponeva esattamente il contrario di questo; voleva, cioè, collocare le fonti sonore in mezzo, ma Stockhausen intervenne in tempo per cambiare questo proposito e ottenere, così, quella che per lui era la forma ideale della Casa per sentire la dimensione spaziale della Musica seriale collegata alla scuola a cui apparteneva.

Non si pensi tuttavia che questo sia stato un fenomeno contemporaneo. Nel XIX secolo abbiamo il caso del Teatro di Bayreuth, del 1876, risultante della collaborazione degli architetti Carl Brandt/Otto Brückwald con Richard Wagner ed espressamente ideato per portare in scena le opere del compositore. In realtà i principi soggiacenti alla concezione spaziale di questo edificio furono definiti in un primo momento da Gottfried Semper e Wagner, nel progetto del *München Festpielhaus* del 1864-67. Ma la mancanza di idonee condizioni finanziarie per la sua realizzazione e la disputa tra i due artisti, portarono alla costruzione di un'opera architettonica minore che non è altro che una squallida ombra del progetto del gran maestro germanico.

Nel XVIII secolo, il caso dell'*Holywell Room* (Oxford, 1748), risultante della collaborazione tra l'architetto Thomas Camplin e Georg Friedrich Händel, fu un altro esempio di una casa per una musica. Derivato dalla *Banqueting House* (1619-22) di Inigo Jones, questo spazio, ideato per eseguire gli oratori del compositore, si può considerare l'archetipo della sala di concerto.

Una casa per molte musiche

Questa è la tipica sala per concerti. In generale questi spazi si caratterizzano per la presenza di un palcoscenico per l'orchestra, di un coro e di un organo da un lato e dell'auditorium dall'altro lato. Progettata

inizialmente per la musica orchestrale e corale, la sala per concerti ha accolto anche la musica da camera conferendole una dimensione pubblica e, con il tempo, si è facilmente rivelata sufficientemente flessibile per servire tutti i generi musicali, dal jazz alla musica rock e pop.

La *Casa da Música* (Porto, 2005) di OMA-Rem Koolhaas è, evidentemente, un nuovo elemento di questa famiglia dove si mettono in evidenza tre *case* che hanno, contemporaneamente, la migliore acustica per la musica orchestrale, corale e da camera: la Symphony Hall (Boston, 1900) della Boston Symphony Orchestra, il Concertgebouw (Amsterdam, 1888) della Royal Concertgebouw Orchestra e la Musikverein (Vienna, 1870) della Orchestra Philharmonica di Vienna.

Una musica per una casa

In questa situazione lo spazio è una preesistenza. Cioè la Casa esiste prima della Musica e quest'ultima è concepita in funzione delle particolari condizioni acustiche e spaziali dell'altra. Ossia, per il compositore, la Casa funziona come un portentoso strumento musicale capace di suonare le sue partiture.

Ne abbiamo un caso notevole: la Basilica del Palazzo Reale (Mafra, 1717-28) di Ludovice con sei organi per la quale scriveranno musica João Sousa Carvalho (1795), António Paqua Puzzi (1805), João José Baldi (1807), Marcos Portugal (1807) e António José Soares (1807).

I casi più famosi rimarranno: la Chiesa tardo-gotica di San Thomas (Lipsia, 1496) per la quale Bach (1685-1750) ha composto le sue passioni e cantate, approfittando delle correzioni acustiche causate dalle alterazioni spaziali e architettoniche subite dall'edificio fino al secolo XVIII; la Westminster Abbey (Londra, 1245-1517) per la quale Purcell (c. 1659-1695) ha concepito la sua musica sacra; la Basilica di San Marco (Venezia, 1063) per la quale Giovanni Gabrieli (c. 1557-1612) ha potuto sviluppare la tecnica dei *cori spezzati* sotto le cupole della chiesa; la Cattedrale di Notre-Dame (Parigi, 1163-1225/1250 e 1250-1345) per la quale Pérotin (c. 1170-c. 1236) ha composto la sua musica polifonica, sfruttando il lungo tempo di riverbero dello spazio.

Una musica per un tipo di casa

Questa famiglia sorge da un ideale minimalista relazionato al concetto di musica ambientale, cioè una musica generica che si aggiunge ad uno spazio ben caratterizzato funzionalmente e che serve da scenario.

In questa linea si distacca la *Music for Airports*, del 1978, un brano di Brian Eno concepito per suonare continuamente nelle installazioni sonore di questi *non luoghi* della contemporaneità. È stato installato nel Marine Air Terminal del La Guardia Airport di New York.

Una musica per una casa che non c'è

Questa è un famiglia composta da quei brani che determinano la geometria delle fonti sonore in rapporto alla sistemazione del locale destinato al pubblico. Così si definisce una forma e una relazione spaziale che aspetta un recinto dove inserirsi o, addirittura, nient'altro che lo spazio libero. Ossia, non esiste una casa predefinita ma soltanto una volontà spaziale formalizzata dalla geometria che si riflette nella spazialità della propria musica.

Questo si può trovare in qualche brano di Stockhausen, come in *Gesang der Jünglinge* del 1955-56, dove gli altoparlanti si dispongono ai vertici di una piramide quadrangolare, o in *Oktophonie* degli anni 90, dove il nome della musica deriva dagli otto vertici-altoparlanti di un cubo con diciotto metri di lato. In ogni caso si riserva al pubblico l'area centrale dei poliedri virtuali così definiti. Tra gli altri esempi merita una menzione uno dei brani più importanti della contemporaneità: il *Répons* di Pierre Boulez, composto nel 1982. In questo caso, sopra una disposizione planimetrica quadrata, in cui si trovano su lati opposti sei strumenti acustici, si sovrappone una configurazione esagonale definita da sei altoparlanti, rimanendo il pubblico nello spazio intermediario. Questa rassegna non poteva terminare senza un riferimento alle situazioni basate su l'analogia, cioè, i casi che si servono della matematica come garanzia del collegamento tra l'architettura e la musica. Ecco due esempi:

Una casa come una musica

Questa famiglia, con esempi che vengono dall'Antichità fino ai nostri giorni, è costituita da quelle case che usarono gli intervalli musicali e le sue combinazioni come sistema proporzionale per definirne la forma e la dimensione degli spazi. L'origine di questa famiglia è da attribuire al Tempio di Salomone, in cui le proporzioni descritte nell'Antico Testamento sono quelle delle consonanze pitagorico-platoniche.

Esistono, però, anche altre possibilità come quelle derivate dalla traduzione della scrittura musicale in architettura, per via della geometria, o quelle in cui la concezione formale del brano adotta una struttura matematica globale passibile di essere trasposta nella forma architettonica.

Una musica come una casa

Di questa famiglia sui generis conosco un solo elemento: il Mottetto *Nuper Rosarum Flores* di Guillaume Dufay (1400-1474), un brano in cui la forma musicale riproduce le proporzioni della Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze.

Secondo Charles Warren,⁹ in questo mottetto, Dufay ha associato le proporzioni del mottetto con le proporzioni della pianta della cattedrale: tutti e due hanno lo stesso modulo, ossia, la relazione 6:4:2:3. La prima sezione del mottetto si relaziona con la navata, la seconda con il transetto, la terza con l'abside e la quarta con la cupola. Dufay ha introdotto un secondo tenore che canta lo stesso *cantus firmus* alla distanza di una quinta, rompendo con la tradizione. Così otteneva una amplificazione sonora che può avere un parallelo con la doppia cupola di Brunelleschi.

Concludo con una citazione di Xenakis, architetto e musicista: «Che forma architettonica attribuire alle manifestazioni musicali o visuali? Io dico che non c'è una risposta unica. Ma dico, anche, che l'effetto delle forme architettoniche hanno una influenza quasi tattile su la qualità della musica o spettacolo che c'è nel suo interiore. Questo al di là di tutte le considerazioni acustiche o delle proporzioni ottime dello spettacolo o della audizione».¹⁰

Note

¹ Questo intervento è basato sulla conferenza *Casas de Músicas* tenuta nella *Casa da Música* (Porto, 13 gennaio 2007) con Maria do Céu Mota, professoressa di musica, a cui devo la maggiore parte dell'informazioni relative alle opere musicali a cui farò riferimento. Vorrei ringraziare anche il mio collega Marco Ginoulhiac (FAUP) per il suo lavoro critico su questo testo e per l'aiuto decisivo nella traduzione in italiano.

² Si può fare una visita virtuale alla Casa da Música nel *website*: <http://www.casadamusica.com>.

³ J.W. Goethe, *Máximas e reflexões*, Guimarães Editores, Lisboa 1987, p. 250.

⁴ Cfr. il saggio *Storia di Anfione* di Alessandra Capanna pubblicato in questo volume ed il *website* dell'architetto: <http://www.stevenholl.com/project-detail.php?id=26&worldmap=true>.

⁵ Platone, *La Repubblica*, 390-360 a.C.

⁶ Sant'Agostino sviluppa queste idee in *De musica libri sex* che comincia a scrivere nel 387. Cfr. O. Von Simson, *A Catedral Gótica*, Editorial Presença, Lisboa 1991, p. 42.

⁷ Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau en Architecture*, in Le Corbusier, "Almanach d'Architecture Moderne", Les Éditions G. Crès, Paris 1925, p. 37.

Vorrei ringraziare il prof. Vítor Murtinho (DARQ-FCTUC) per avermi fatto conoscere questo testo.

⁸ Cfr. A. Capanna, *Iannis Xenakis: Architect of Light and Sound*, in "Nexus Network Journal", vol. 3, n.1 aprile 2001, pp. 19-26.

⁹ C.W. Warren, *Brunelleschi's dome and Dufay's motet*, in «The Musical Quarterly», LIX(1), Oxford University Press, Oxford 1973, pp. 92-105.

¹⁰ I. Xenakis, *Le Diatope. Geste de lumière et de son*, Centre Georges Pompidou, Paris s.d.

Bibliografia

M. Bandur, *Aesthetics of Total Serialism: Contemporary Research from Music to Architecture*, Birkhäuser, Basel 2001.

M. Forsyth, *Architecture et Musique*, MIT Press, Cambridge 1985.

M.d.C. Mota, *Arquitectura, Música e Acústica no Portugal Contemporâneo*, FAUP Publicações, Porto 2009.

H.H. Stuckenschmidt, *La música del siglo XX*, Ediciones Guadarrama, Madrid 1960.

I. Xenakis, *Musique-Architecture*, Casterman, Paris 1976.